



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Le paysage au cinéma: l'image, objet ambigu et seconde peau

Tröhler, Margrit

Abstract: L'image filmique de la nature fascine dès le début du cinéma en raison de sa proximité et de sa ressemblance avec le monde matériel, mais aussi à cause des 'vues' de paysages dans lesquelles s'inscrivent et le regard subjectif et les possibilités magnifiantes du nouveau medium. Les films comme les écrits sur le cinéma témoignent d'une conception du paysage proche de celle de Georg Simmel. Oscillant entre 'fenêtre' et 'cadre', l'image cinématographique du paysage dépasse la conception binaire de la figure réversible et fonctionne donc comme l' 'objet ambigu' de Paul Valéry, entre la chose et l'artefact, affectant la pensée et le sentiment. Par son caractère sensible de 'seconde peau', elle recrée le monde et modifie la relation des hommes aux choses. Ainsi, le cinéma, „machine intelligente et subjective“ selon Jean Epstein, propose au sujet moderne une réconciliation sceptique (et donc ambiguë) avec la nature en tant que paysage.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-70284>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Tröhler, Margrit (2012). Le paysage au cinéma: l'image, objet ambigu et seconde peau. *Figurationen: Gender - Literatur - Kultur*, (2):65-80.

Le paysage au cinéma

L'image, objet ambigu et seconde peau

Margrit Tröhler

En général, lorsqu'on conçoit l'image photographique ou cinématographique comme une figure réversible, on met l'accent sur sa double nature, entre ,fenêtre' et ,cadre', c'est-à-dire entre sa ressemblance figurative avec le monde matériel d'une part, et, de l'autre, l'image cadrée, les possibilités magnifiantes de l'appareil et un regard traduit en style.¹ Cette conception bifocale implique un changement de la perception et représente une variante théorique de la réversibilité entre figure et fond.² Nous pouvons y discerner deux perspectives ou approches qui souvent s'excluent et qui traversent l'histoire de l'art et de la littérature depuis le romantisme. Le cinéma a hérité de ce dualisme: la vision réaliste s'oppose alors à une conception privilégiant la forme artistique. J'aimerais montrer qu'en dehors de cette alternative entre ,fenêtre' et ,cadre', il existe également la possibilité de voir la ,vitre' – et même de voir au-delà de la ,vitre'.³ La ,vitre' – en tant que métaphore concrète et *Denkbild*⁴ abstrait – serait ainsi plus qu'un troisième terme de synthèse: elle renverrait à une disposition perceptive et mentale ayant des conséquences autant sur la conception de l'image cinématographique que sur sa réversibilité. En s'intéressant de plus près à la ,vitre', on arrive à une conception de l'image cinématographique d'une part comme *matière*: c'est la pellicule qui se pose comme un voile – même

1 Voir p. ex. Elsaesser/Hagener (2007), 23-48; Aumont (1989), 103-133.

2 Voir Arnheim (1996), 73, 221.

3 Dans une perspective plus philosophique, Alloa (2011) parle d'„image diaphane“. Toutes les traductions des textes allemands cités ont été effectuées par l'auteur.

4 Benjamin (1928-35), 82-87.

5 Musil (1925), 1148.

6 Quant à l'esthétique de la ‚vue‘ (*view*) dans les premiers films non-fictionnels, qui, à travers les images de voyages ou *travelogues*, font naître un nouveau regard sur le paysage, voir Gunning (1997) et (2007). En ce qui concerne l'importance du regard filmique pour la conception moderne du paysage, voir Lefebvre (2006).

transparent – sur ce qu'on voit, et c'est l'écran – ou la toile – sur lequel l'image se projette. D'autre part, la ‚vitre‘ représente un *acte performatif* qui transpose les choses perçues dans un autre registre, imaginaire, un monde comme placé sous une plaque de verre (selon l'expression de Robert Musil dont s'inspire ma métaphore de la ‚vitre‘).⁵ Les qualités de la ‚fenêtre‘ et du ‚cadre‘ restent toujours inhérentes à la ‚vitre‘ – et, inversement, la ‚vitre‘ affecte le représenté, la représentation et leur perception: bien que plus ou moins transparente, la ‚vitre‘ s'interpose entre nous et le monde matériel, alors que l'image qu'elle nous présente est imprégnée par la qualité des choses vues qui la façonnent à leur tour et qui guident le regard posé sur elles. Cette disposition renvoie d'emblée à un regard double ou croisé – celui de l'artiste derrière la caméra et celui du spectateur. La ‚vitre‘ est pour ainsi dire le pivot de leur regard, regard réversible entre matière et médium, car elle marque l'effet de présence de l'image et transpose le monde perçu dans un autre mode d'existence, qui est celui du monde possible de l'écran.

Mon raisonnement n'est donc pas ontologique, mais esthétique et pragmatique. Il est esthétique au sens étymologique du terme *aisthesis*: la perception au cinéma, c'est la présence sensorielle du monde en mouvement vu de près qui est présence d'un autre monde d'emblée limité et mis à distance. Il est pragmatique dans le sens où cette sensualité est liée à la perception et donc à un regard historique, moderne (ou ‚moderniste‘, pour reprendre le terme anglais) – un regard qui s'inscrit dans la pratique filmique comme dans la réflexion théorique sur le cinéma et qui rejoint l'imagination des spectateurs (restant quant à eux une entité anthropologique idéale). Pour retracer l'évolution de cette configuration de la vitre, je me concentrerai sur la relation que le cinéma entretient avec la ‚nature‘, en particulier avec l'eau comme élément, en m'appuyant sur des exemples allant du cinéma des premiers temps jusqu'aux années 1930. Tantôt ‚vue‘ empreinte par les éléments naturels, tantôt ‚vision‘ captant un paysage⁶, ces images ne sont ni exclusivement la *trace* matérielle du monde, ni exclusivement produites par un *geste constructiviste*, car la ‚vitre‘ – à la fois matière et médium – concède à l'extrait tiré de la ‚nature‘ de fonctionner, à l'intérieur du cadre de l'image, selon une loi propre. Ma perspective n'étant pas d'abord historique, mais méta-théorique, visant donc l'histoire des théories, je montrerai que cette idée est présente dans les réflexions sur le cinéma dès les années 1910 et qu'elle existe en parallèle, mais à sa manière, en tant que conscience esthétique, dans la pratique filmique. Dans les deux cas, elle témoigne d'une attitude moderniste envers

l'image cinématographique: l'acte consistant à montrer et à modeler le monde en mouvement vu de près, à travers la vitre, transpose celui-ci dans un autre registre affectif.⁷ Sur l'écran, „la pâte du monde“ (comme le dira plus tard Alexandre Astruc) peut être touchée par les sens grâce à l'effet de présence de l'image, mais ce *visible* est dépassé par „l'écriture“⁸ de l'appareil spectaculaire, le *visuel*, qui inscrit dans l'image le regard du sujet moderne et donc aussi la conscience de l'accès médiatisé aux choses.

Le réalisme filmique – qui, au début du cinéma, tient plutôt de la tradition du théâtre magique des illusions visuelles que de l'acte proprement documentaire⁹ – me semble être dû avant tout à cette double *présence* de la vitre par laquelle l'image oscille, en ce qu'elle s'adresse aux spectateurs, entre l'ici et l'ailleurs, l'attraction du visible et le transfert dans l'imaginaire. Pour le spectateur moderne, la réversibilité de l'image cinématographique se joue peut-être moins dans cet entre-deux que dans le simultané, dans lequel persiste l'ambiguïté productive d'un effet d'immanence toujours accompagné par l'expérience de la perte.¹⁰

Les images de paysage se prêtent particulièrement bien à la démonstration de cette hypothèse, car elles font apparaître le topos de l'oscillation entre le visible et le visuel ou: de l'image entre „nature brute et artefact“ – tout comme le concept d'„objet ambigu“ développé par Paul Valéry.¹¹ En reprenant ce concept esthétique et épistémologique pour parler de l'image cinématographique dans sa conception moderne, j'évoquerai d'abord les qualités de l'„objet ambigu“, pour développer dans mes premiers exemples la métaphore de la vitre par rapport à l'esthétique de la „vue“. Puis, confrontée, dans *Man of Aran* (Robert Flaherty, GB 1934), à l'accroissement du mouvement des images, dû au procédé du montage, cette métaphore évoluera, jusqu'à se transformer finalement, sous l'influence de la pensée de Jean-Louis Comolli, en l'image d'une „seconde peau“:¹² à la fois filtre et protection, souple et quasiment transparente, elle intensifie la nouvelle expérience du paysage que le cinéma offre dès ses débuts aux spectateurs et se trouve reflétée dans les écrits qui en témoignent, dans les métaphores que ces derniers emploient.

La vue, la vitre, l'eau, le jamais vu

Ce qui fascine les images des deux films *Rough Sea at Dover* (Birt Acres/Robert W. Paul, GB 1895) et *A Sea Cave Near Lisbon* (R. W. Paul, GB 1896), c'est le *mouvement* de l'eau, de la mer comme masse et matière en mouvement par excellence, et la possibilité qu'a le cinéma d'enregistrer

7 Voir p. ex. Gourmont (1907), 117.

8 Astruc (1949), 101. Une idée semblable se trouve chez André Bazin (1975), 80, 164; voir aussi Aumont/Marie (2001), 214; Tröhler (2009).

9 Voir Gunning (1989), 3.

10 Mon hypothèse moderniste, qui contourne ici volontairement le débat sur l'index de l'image analogique, mériterait aussi réflexion quant à l'image numérique; voir Tröhler (2011).

11 Pour le dire avec Blumenberg (1964), 121, 116; voir Valéry (1923), 153.

12 Comolli (1995), 265.

III. 1: Robert W. Paul:
A Sea Cave Near Lisbon
 (capture d'écran).

III. 2: *Santa Lucia* (capture
 d'écran).



13 Voir Kracauer (2010).

14 Quant à la position du spectateur inscrit dans la composition de l'image des premiers films, voir Elsaesser (2001); pour la relation à la peinture de paysage, voir Cahn (1996) et Brock (1999); et à la carte postale, voir Deeken (2007). Cette relation traduit toujours un regard pittoresque qui permet de construire une image de l'*autre* culturel, voire exotique, voir Bertellini (2010).

cette „réalité matérielle“.¹³ Mais elles révèlent aussi la volonté de capter la scène d'emblée d'un *point de vue optimal* et d'arranger le ‚tableau‘ montré selon les *lois de la perspective* de la peinture dans le premier cas et/ou, dans le second, les conventions iconographiques propres aux ‚vues‘ des cartes postales (ill. 1).¹⁴ Dans les deux exemples, l'espace de l'image, la ‚vue‘, est centrée sur la place idéale du spectateur vers lequel les vagues s'avancent.

Tandis que ces deux films réunissent l'ordinaire et le spectaculaire à la fois *dans* l'image et *de* l'image – choix marqué par l'arche du rocher dans *A Sea Cave Near Lisbon* qui a la fonction d'une *veduta* (vue) naturelle –, l'exemple de *Santa Lucia* (prod.: Ambrosio, I 1910) insiste plus sur les attractions de l'appareil cinématographique. Les *vedute* artistiques, l'écran partagé, la coloration et le mouvement latéral de la caméra y attirent l'attention sur la ‚vitre‘ et ajoutent un élément à la réversibilité entre ‚fenêtre‘ et ‚cadre‘: la série de ces différentes ‚vues‘ se développant dans l'espace constitue un regard touristique porté sur un monde exotique spécifiquement cinématographique (ill. 2).



III.3-6: *Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen* (captures d'écran).

Par sa logique temporelle et spatiale, *Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen* ([inconnu], D 1905–1910) montre les images selon une séquence narrative:¹⁵ le film s'applique à lier les coutumes des gens de la campagne aux curiosités de la nature, soit les chutes d'eau dans les Alpes de l'est, et à nous offrir un aperçu général de cette région. D'abord des femmes et des hommes se présentent dans leurs costumes folkloriques, intégrés dans leur milieu (maison, jardin, animaux, chariot), tout en donnant l'air, par leurs poses ostensibles, d'en être détachés. Une jeune femme fait un clin d'œil à la caméra, accompagné d'un mouvement spontané de la tête (adressé à l'opérateur et au spectateur): le monde montré et vu nous regarde à son tour – figure très fréquente à cette période dans ce qu'on appelle communément „le cinéma d'attraction“. Une autre femme nous guide ensuite vers les chutes en nous proposant de venir les admirer avec elle (ill. 3). Puis la caméra devient plus autonome: elle nous présente plusieurs ‚vues‘ dans lesquelles s'exprime parfois encore le regard iconographique de la carte postale (ill. 4), avant de s'approcher

¹⁵ Quant au passage de la ‚vue‘ (du plan singulier) au montage d'images en séquence autour de 1906, voir Gunning (1997).

toujours davantage des chutes et de se libérer du regard pré-inscrit dans l'image (ill. 5). Bien sûr, la caméra choisit toujours le point de vue optimal, mais l'image est directe et frontale, servant de relais transparent aux choses; elle semble immergée dans la scène, comme attirée par l'élément liquide. Ici, les 'vues' misent sur la *présence* et non plus sur la *représentation* du spectacle des chutes. Et quand la caméra se retire finalement à nouveau vers un poste plus éloigné et plus sûr, elle met en évidence sa position distanciée, en faisant apparaître les spectateurs des chutes en marge du plan (ill. 6). Ainsi, le film nous fait comprendre une nouvelle fois que nous venons de voir ces chutes d'un point de vue exceptionnel et qu'il nous a offert une expérience hors du commun en nous montrant des images que ne voit pas un spectateur réel sur la plateforme. Les 'vues' de la nature proposées par le cinéma ajoutent donc quelque chose au dispositif touristique: son spectacle „placé sous une plaque de verre“ nous immerge dans un univers matériel et élémentaire qui nous affecte et nous transporte dans un monde jamais vu. La réversibilité entre ‚fenêtre‘ et ‚cadre‘ gagne en densité par la présence de la ‚vitre‘ qui dépasse leur synthèse. Par la qualité quasi transparente et la présence quasi vivante de l'image, les spectateurs, face à l'écran, se sont à la fois plus près et plus éloignés des mouvements et des éléments de la nature: les approcher *en différé* (sur le plan temporel et spatial) veut dire les voir différemment.

Le cinéma témoigne dès ses débuts d'une affinité avec le voyage¹⁶, réduit à l'expérience visuelle: immobiles et mobiles à la fois, les spectateurs sont confrontés à des paysages inconnus, donc à un *autre* exotique, et touchent en même temps à l'*autre* de la technique cinématographique. Au-delà de son effet d'immédiateté, le cinéma intègre le monde physique parmi ses multiples possibilités et le présente comme l'*autre* de l'imaginaire devenu sensible, voire visible. Et pourtant, les objets du film continuent de ressembler phénoménologiquement aux choses réelles par leur „identité de perception“.¹⁷

Les „possibilités illimitées“ de l'image cinématographique du paysage

Cette idée de l'image qui fait fusionner l'autre et le même dans quelque chose de nouveau traverse dès les années 1910 les conceptions du paysage en tant qu'objet de réflexion sur le cinéma. Elle dépasse la notion univoque de copie naturaliste de même que l'attitude d'un constructivisme simpliste. Si j'essaie maintenant d'approcher

¹⁶ Il s'agit d'un des genres majeurs du premier cinéma, voir Musser (1984).

¹⁷ Voir Merleau-Ponty (1945), 64-68; Bazin (1975), 14-16; et les théoriciens des années 1910 cités ci-après.

„l'enregistrement artistique de la nature cinématographique“ – pour reprendre l'expression de Hermann Häfker en 1912/13¹⁸ –, il est important de comprendre que la nature n'est d'emblée accessible qu'en tant qu'*image* du paysage. Ainsi, Georg Simmel écrit en 1913 en référence à la peinture que cette image est toujours doublement arrangée: par le regard qui impose sa sélection et sa perspective, de même que par son organisation artistique. À travers cette dernière, „les phénomènes naturels étalés et existant côte à côte dans la réalité“ sont regroupés dans une unité particulière et perçus dans le fragment comme „une impression de choses“. Cet effet ‚chosifié‘ est dû au fait que dans l'image, les objets sont détachés de leur servitude fonctionnelle à la vie. Ainsi, l'image du paysage posséderait une „loi propre“, tout en étant „la conséquence, devenue autonome, des forces façonnant la vie quotidienne“. Tandis que la science s'intéresse à expliquer les origines et les principes de ces forces, celles-ci „se présentent immédiatement“ dans l'art via la création d'une „atmosphère“ (*Stimmung*).¹⁹

D'une manière semblable, Georg Lukács soutient dès 1911 que „les images du cinéma si étrangement proches de la vie“ sont „identiques à la nature et dans leur technique et dans leur effet“; puis il continue: „La vérité de la nature ‚du cinéma‘ n'est pourtant pas liée à notre réalité“; „elle fait exploser le contenu et les frontières de la vie ordinaire“ et rend tout ce qui est présent à l'écran „également vrai et également réel“. Dans le film, tous les éléments, la nature, les intérieurs, les plantes et les animaux s'entrelacent en un changement constant et „sans causalité“. Ainsi, le cinéma est „la possibilité illimitée“ qui „exprime la réalité de l'instant“.²⁰ Comme pour Lukács, le cinéma est aussi pour Häfker „l'enregistrement du mouvement même“, et l'expression des principes de ce dernier devient „le rythme“ du „mouvement inconscient de la nature“ que le cinéma transmet par sa „conscience artistique“ pour „l'œil et pour le sentiment“.²¹

Malgré les différences quant à leur conception et leur choix des mots, les auteurs de ces essais s'interrogeant sur la ‚nature au cinéma‘ sont tous d'accord sur le fait que grâce à ses moyens propres – le mouvement, l'ombre et la lumière – l'image cinématographique traduit des „processus de la vie quotidienne“ et naturelle en tant qu'„événements de l'instant“²² „en une vie d'un tout autre ordre“.²³ Ou comme l'affirme Herbert Tannenbaum en 1913–14, le monde muet et plat de l'écran, composé d'ombre et de lumière, place toutes les choses sur le même plan en les transposant dans la „pure visibilité“.²⁴

18 Häfker (1912/13), 307.
Voir aussi Diederichs (1994) et Büttner (2000).

19 Simmel (1913), 476-480.
Une idée semblable se trouve plus tard chez Balázs (1924), 99-107 ou encore chez Bazin (1975), 9, 35-36.

20 Lukács (1911), 301-304.
Voir aussi Lux (1913/14), 325-326.

21 Häfker (1912/13), 307-309.

22 Lux (1913/14), 323-325.

23 Lukács (1911), 302.

24 Tannenbaum (1913/14), 312-313, 316.

25 Stindt (1924), 23-25.

26 Simmel (1913), 480-482. On notera que la perception se trouve tantôt du côté de la sensation, tantôt du côté de la connaissance.

27 Blumenberg (1964), 116, 112.

28 Stindt (1924), 13, 61.

29 Balázs (1924), 100, 105.

30 Dans une perspective semblable, mais plus phénoménologique, Lefebvre (2011) parle de la „tension entre le paysage conçu comme objet d’observation” et „le paysage conçu comme espace vécu” (61), tension que le cinéma arriverait à résoudre par la narration (75).

Dans ces textes se trouve également déjà esquissée l’idée que Georg Otto Stindt va exposer clairement en 1924: au cinéma „le rythme des ondes lumineuses et sonores” permet „une double connaissance”, via „le corps et la conscience”, „la perception et l’expérience”.²⁵ Dans les années 1920 – qui voient se développer un courant néo-kantien –, Stindt n’est évidemment pas le seul à s’exprimer sur l’abolition de la séparation entre corps et esprit par l’intermédiaire de l’image cinématographique, en particulier par l’image du paysage. Une idée semblable se retrouve par exemple chez Béla Balázs, Jean Epstein, Germaine Dulac ou Robert Malet-Stevens. Elle est également déjà présente chez Simmel en 1913, qui ne s’exprime pourtant pas sur le cinéma: dans la peinture de paysages, les objets de la nature sont à la fois immédiatement présents par leur „atmosphère” et mis à distance par le regard. Ainsi, „regarder et sentir” ne font plus qu’un.²⁶

La réversibilité productive

Dans le domaine de la sculpture et de l’architecture, Paul Valéry conçoit d’une manière semblable l’objet ambigu: celui-ci dissout l’antinomie entre „analyse et extase”, menant ainsi, selon Hans Blumenberg, à une „ambiguïté productive”.²⁷ Par rapport à la sculpture et à la peinture, le cinéma perd en matérialité, mais il ajoute un effet d’authenticité par le mouvement *dans* l’image et *de* l’image – l’eau étant à cet égard un de ses objets privilégiés (j’y reviendrai). Pour Stindt, le cinéma permet ainsi de saisir „la corrélation entre l’homme et le paysage”, de compléter „le rythme de nos pensées” et de „faire parler la grande Nature”.²⁸ C’est uniquement par cette interaction, où la frontière entre les deux ordres de l’humain et de la nature s’estompe, que l’image cinématographique arrive à nous présenter, comme écrit Béla Balázs, „le visage d’un paysage” et „le paysage comme visage”.²⁹

Toutes ces idées concernant l’image cinématographique – et spécialement celle du paysage – ainsi que sa perception dépassent la simple réversibilité entre ‚fenêtre’ et ‚cadre’ (qui en reste pourtant constitutive) vers un monde au-delà de la ‚vitre’, un monde qui n’est néanmoins pas pure illusion.³⁰

En transposant les traits fondamentaux de la philosophie de la vie de Georg Simmel au cinéma, les théoriciens allemands s’inspirent de son concept du ‚flux de la vie’ pour décrire les principes et les formes dynamiques du cinéma, ainsi que l’effet de ses possibilités poétiques.

Leur conception d'un art ‚réaliste‘ est comparable à celle de Paul Valéry – qui était influencé davantage par la philosophie de Henri Bergson.³¹ Ainsi, il écrit en 1910: „La vérité, la découverte du nouveau, est presque toujours le prix de quelque attitude anti-naturelle. La profonde réflexion est forcée [...]. Il faut faire ou subir violence pour voir mieux et autrement“.³² Y est évoqué le topos de la défamiliarisation (*ostranenie*) cher aux formalistes russes, c'est-à-dire de l'effet de distanciation créé par l'art moderne, et qui traverse aussi le débat sur l'image cinématographique. Or, ce topos du „voir mieux et autrement“ se trouve alimenté par la pensée d'auteurs très divers dès les années 1910 jusqu'à Walter Benjamin et plus tard par André Bazin, en passant par Jean Epstein, Robert Musil, Siegfried Kracauer ou Rudolf Arnheim. Il est ainsi revendiqué par les défenseurs d'une conception formaliste ou constructiviste tout autant que par les soi-disant réalistes.³³ Il est donc apte à dépasser le dualisme entre ‚fenêtre‘ et ‚cadre‘ et peut aussi contenir la réversibilité complexe de la ‚vitre‘ en tant qu'‚objet ambigu‘.

Pour Valéry, celui-ci traduit à merveille ce topos moderne: dans *Eupalinos ou L'architecte*, un dialogue fictif et polémique entre Phèdre et Socrate, ce dernier raconte que lors d'une promenade au bord de la mer, il a trouvé un objet énigmatique, délavé par l'eau salée, blanchi par le soleil et marqué par le vent. Cette ‚chose‘, décrite par Socrate, ne „ressemble à rien“, mais n'est pourtant pas „informe“; elle est „indéfinissable“, mais peut être perçue par les sens. „Que cet objet singulier fût l'œuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pouvais le distinguer.“³⁴ Dans son oscillement, l'objet est polysémique quant à son origine, à sa forme et à sa matière et reste donc „matière à doutes“.³⁵ En tant que concept *esthétique*, l'‚objet ambigu‘ fonctionne comme une figure réversible, mais jamais dualiste: par le travail poétique du langage, quelque chose de la présence du monde matériel et quotidien peut être traduit dans la matière de l'art – mais uniquement en procédant par réduction et abstraction, ou pour le dire avec Valéry cité par Blumenberg: grâce à „l'imitation servile de ce qui est *indéfinissable* dans les choses“.³⁶ La contradiction entre „imitation“ et „construction“, ou la résistance de la matière qui s'introduit dans la forme, rendent l'ambiguïté productive.³⁷ En tant que concept *épistémologique*, l'‚objet ambigu‘ déstabilise l'ordre existant de la perception et les catégories de la pensée. Pour le sujet qui l'approche, il ouvre sur un nouvel espace (imaginaire) dans lequel on s'immerge et qui suspend et annule le dualisme platonique entre corps et âme. Or, en gardant

31 Même si Valéry ne l'a jamais exprimé explicitement, voir Curtius (1962), 158.

32 Valéry cité par Blumenberg (1964), 105-106; voir aussi Valéry (1923), 172.

33 Voir Tröhler (2007) et (2011).

34 Valéry (1923), 159 et 163.

35 Valéry (1923), 160; voir Blumenberg (1964), 117.

36 Valéry cité par Blumenberg (1964), 121 (je souligne).

37 Blumenberg (1964), 122, 129.

III. 7-10: Robert Flaherty:
Man of Aran (captures
d'écran).



son énigme, en restant „matière à doutes“, l'objet ambigu représente un défi pour celui qui le perçoit, et le mène à la „connaissance“ et à la „réalisation de soi-même“. ³⁸ D'une manière tout à fait comparable, Stindt parle de la „double connaissance“ face à la „nature“ de l'image cinématographique qui provoque la rencontre entre „la conscience et le corps“ ou entre „la sensation et la pensée“. ³⁹

L'eau, l'image, la „seconde peau“

Mon dernier exemple répond à beaucoup de ces aspects: dans *Man of Aran* (GB 1934), tourné dans l'île irlandaise du même nom, dans l'Atlantique, Robert Flaherty enregistre les éléments naturels – soit l'eau et l'air sous les formes de la mer et de la tempête – en leur permettant se développer selon leur propre loi à l'intérieur de l'image. D'une part, ce documentaire „créatif“ – pour reprendre l'expression de Grierson – établit à l'intérieur du plan pour ainsi dire une relation d'égalité entre ces éléments et les êtres humains: la caméra capte le mouvement des vagues, choisit, cadre, fragmente et marque son regard. D'autre part, le film réunit ces extraits tirés de la réalité en un nouvel ensemble – par le montage, la multiplication des perspectives, le rythme, bref: par le regard et le mouvement du film qui, de leur côté, participent à la réalisation et l'actualisation de „l'entrelacement“ „sans causalité“ des éléments et de l'expression de leur rythme à l'écran dont parlent Lukács, Häfker ou Stindt. Voilà qui correspond aussi à cette autre idée de Stindt qui écrit que toutes les choses de l'écran sont traitées „sans préjugés“ et „d'une manière égale“, comme des „pions“. Et de continuer: „en repoussant toujours plus loin ses limites, l'art cinématographique coule dans une image tous les contenus de l'imagination, qu'ils soient morts ou vivants, visibles ou inventés“ ⁴⁰ (ill. 7-10).

À propos de *Man of Aran*, Rudolf Arnheim écrit en 1934 qu'il ne montre „pas seulement une image de la vie, mais la vie même“. Il précise toutefois: „le travail créatif de Flaherty n'est pas effectué devant la caméra, mais avec elle“, son „langage d'images“ est „assez éloquent pour susciter la force de l'affect, la dynamique de la construction que nous cherchons dans le drame“. Si, pour Arnheim, ce drame est bel et bien „la catastrophe biblique“ ⁴¹, il y vise plutôt, en bon formaliste, la création d'un monde nouveau.

En 1934, Flaherty, qui est considéré comme le père du film documentaire, a reçu pour ce film le grand prix de Venise, la Coppa Musso-

³⁸ Blumenberg (1964), 112-113, 119-129. Ainsi, l'Anti-Socrate que Valéry esquisse dans son texte demande d'une manière rhétorique: „Se construire, se connaître soi-même, sont-ce deux actes, ou non?“, Valéry (1923), 103. Quant à l'abolition de la dualité entre corps et âme, voir aussi 219.

³⁹ Stindt (1924), 23, 27.

⁴⁰ Stindt (1924), 72.

⁴¹ Arnheim (1934), 271-273 (souligné dans le texte).

42 McLoone (2000), 38-44.

43 Comolli (1995), 222-228, 265.

44 Voir Blumenberg (1964), 122. Une réflexion semblable se trouve chez Stindt (1924), 83 ou Kracauer (1960), 40-47.

45 Häfker (1912/13), 308-309.

46 Comolli (1995), 265, 225. La métaphore de la peau a eu un grand succès dans la théorie du cinéma depuis les années 1990, grâce aux travaux de Vivian Sobchack ou de Laura Marks. Ces deux auteurs insistent davantage sur l'aspect somatique au niveau de la réception que sur la constitution réaliste d'un monde nouveau. Pour cette raison, je préfère m'appuyer ici sur la réflexion de Comolli.

47 Epstein (1946), 123; voir Tröhler (2007).

lini. Le film a été critiqué entre autres par John Grierson, qui l'a traité de „romantique“, parce qu'il présente la lutte de l'individu contre la nature comme une forme élémentaire et universelle d'héroïsme.⁴² Or, si l'on peut donner raison à Grierson lorsqu'il juge la conception anthropologique de Flaherty ‚pré-moderne‘ (ce qui explique peut-être aussi son succès à Venise), il méconnaît par contre sa conception moderniste du cinéma, proche de celle de Dziga Vertov. Comme l'écrit Jean-Louis Comolli, *Man of Aran* fait transparaître une profonde méfiance à l'égard de la perception du monde matériel. Seuls la caméra et le montage sont – de par le regard et l'organisation sensuelle des données – aptes à ramener les spectateurs au ‚drame‘ de la nature. En faisant subir au monde – et à la relation des hommes à la nature – une transformation, ou une métamorphose (comme dirait Jacques Rancière), le film peut y découvrir et dévoiler une „vérité“. ⁴³ La réflexion de Comolli nous rappelle celle de Valéry quand il parle de „l'imitation de ce qui est *indéfinissable* dans les choses“. L'eau, la mer, qui est le mouvement par excellence, qui découvre et recouvre, dirige la caméra et le montage, qui, à leur tour, recomposent son mouvement à leur manière. Cependant, cet élément de la nature semble résister, voire s'opposer à la volonté artistique de l'homme en imprégnant la forme filmique.⁴⁴ Ainsi, les vagues semblent bousculer l'ordre existant. N'est-ce pas là la „loi propre“ des objets à l'intérieur de l'image du paysage dont parle Simmel ou: „l'énigme“ inhérente aux choses perceptibles sur l'écran, qui pour Hermann Häfker provoque „le charme qui émeut le cœur“?⁴⁵

L'impression de réalité, créée également par le son (qui dans *Man of Aran* n'est constitué que de bruits et de rares paroles proférées dans un dialecte fortement marqué et donc presque incompréhensible), ne peut naître que de cette „nouvelle nature“ de l'image, qui est comme „une seconde peau, et qui dès lors n'est plus pensée dans sa contingence, sa fragilité, sa réversibilité“ selon Comolli. Elle est plutôt „la traduction du monde de l'expérience sensible dans le langage d'une machine“. ⁴⁶ Par là, l'auteur s'approche de l'idée de Jean Epstein, pour qui le cinéma est une machine intelligente et sensible.⁴⁷

De l'image comme ‚fenêtre‘ ouvrant sur le réel ou comme ‚cadre‘ qui tient à la forme artistique, il ne reste qu'une trace, et même ma métaphore de la ‚vitre‘ qui paraissait si adaptée à l'esthétique de la ‚vue‘, n'est plus qu'un souvenir, car le mouvement du film, dû à celui de la caméra et du montage, répond et recrée le mouvement incessant de l'eau de la mer en y immergeant aussi les êtres humains. Ce nouvel espace

filmique qui organise la rencontre entre „perception et expérience“ (selon Stindt), met en scène le souvenir d'un monde d'objets qui est „irréremédiablement perdu“, mais „accessible à tout le monde“, comme le dit Blumenberg.⁴⁸ Dans cette conception moderne du paysage, ce n'est que la ‚seconde peau‘ du film qui est apte à le regagner par la présence de l'image (par la ‚vitre‘) et par l'acte consistant à transposer le mode d'existence des objets (par le montage). Cette seconde peau quasi transparente et souple restitue aux spectateurs l'expérience du monde, mais du même coup, elle rend sensible la distance par rapport aux choses.⁴⁹ L'image cinématographique en mouvement et le mouvement du film, le regard et le montage, transportent les spectateurs loin des lois de la réalité, établissent une autre logique, un autre ordre qui affecte la relation entre éléments naturels et êtres humains: le cinéma nous montre ce qu'on ne peut pas voir normalement (c'est d'ailleurs aussi l'effet de „l'inconscient optique“⁵⁰ de Walter Benjamin). Mais ce nouvel ordre ne peut naître que de la destruction de l'ancien, par une „attitude anti-naturelle“, comme le dit Valéry.

Cette seconde peau qui fait voir, se fait voir et fait voir autrement, est, elle aussi, un ‚objet ambigu‘ et donc „matière à doutes“: elle expose de manière ostentatoire l'aliénation du sujet moderne.⁵¹ En même temps, elle l'engage – au prix de ce doute – dans une nouvelle perception dans laquelle regarder et penser, penser et sentir ne font plus qu'un. Par ‚l'âme du cinématographe‘ – pour faire appel à un autre topos de l'époque –, le sujet ‚éclairé‘ peut atteindre une „nouvelle subjectivité“, comme le propose Lothar Müller, ou la „conscience consciente“ dont parle Blumenberg.⁵² „Au cinéma, l'attitude critique et jouissante du public sont inséparables“, écrit Benjamin.⁵³

En ce qui concerne la figure de la réversibilité qu'on peut mettre en évidence dans les écrits sur le cinéma de même que dans la pratique filmique du début du 20^e siècle, la perception bifocale entre ‚fenêtre‘ et ‚cadre‘, entre ‚objet‘ et ‚image‘ ou encore entre le ‚visible‘ et le ‚visuel‘, me semble dépassée *au-delà* de la ‚vitre‘. Tout en restant présents à l'œil et à l'esprit, les deux pôles se dissolvent dans ‚objet ambigu‘ et l'image photographique en mouvement est conçue comme une „seconde peau“ qui provoque cet effet „si étrangement proche de la vie“ mentionné par Lukács: la nature dans le cadre étant comprise comme un objet perdu, c'est la conscience d'un monde qui toujours se dérobe, et qui, par le mouvement dans l'image et de l'image, est rappelé à la vie, „placé sous une plaque de verre“. Autrement dit, la présence des choses dans l'instant

48 Blumenberg (1964), 117.

49 Voir aussi Koos (2007) sur la métaphore ‚matérielle‘ de la peau en peinture.

50 Benjamin (1935/36), 162.

51 À propos du concept d'ostentation, voir les projets qui s'intègrent dans le programme de recherche du NCCR Mediality: http://www.mediality.ch/phase_2_projekte.php (consulté le 30 juillet 2012).

52 Müller (1996), 150; Blumenberg (1964), 119.

53 Benjamin (1935/36), 159, 161.

de la perception cinématographique ne devient productive qu'en tant que présence imaginaire et donc aussi comme figure de la perte, qui fait du doute un élément constitutif. La réconciliation du sujet moderne avec le monde fonctionne d'emblée sur le mode sceptique. Ainsi, à travers l'image du paysage, la pensée sur le cinéma – qu'elle vienne de la théorie ou de la pratique – questionne l'image en tant qu'objet ambigu, oscillant entre le regard machinique et le regard subjectif en concevant par là l'avènement d'un nouvel ordre de perception du monde.⁵⁴

54 Je remercie vivement
Claire Sabot et
Stéphanie Brändly
pour leur relecture
attentive de ce texte.

Bibliographie

- Alloa, Emmanuel (2011): *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zurich: Diaphanes.
- Arnheim, Rudolf (1934): „Der Mann von Aran“. In: *Kritiken und Aufsätze*. Éd. Helmut H. Diederichs. Francfort: Fischer, 1979, 271-273.
- Arnheim, Rudolf (1996): *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*. Köln: Dumont. Original en anglais: *The Power of the Center*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Astruc, Alexandre (1949): „Ciné-Digest“. In: Raymond Bellour (éd.): *Alexandre Astruc*. Paris: Seghers, 1963, 100-101.
- Aumont, Jacques (1989): *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Séguier.
- Aumont, Jacques/Marie, Michel, éd. (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Balázs, Béla (1924): „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“. In: *Schriften zum Film*. Éd. Helmut H. Diederichs. Vol. 1. Berlin: Henschel, 1982, 45-143.
- Bazin, André (1975): *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1990.
- Benjamin, Walter (1928-35): „Denkbilder“. In: *Kleine Kunst-Stücke*. Éd. Klaus-Peter Noack. Leipzig: Insel, 1990, 82-87.
- Benjamin, Walter (1935/36): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Éd. Siegfried Unseld. Francfort: Suhrkamp, 1977, 136-169.
- Bertellini, Giorgio (2010): *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP.
- Blumenberg, Hans (1964): „Sokrates und das ‚objet ambigu‘. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes“. In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1995), 104-134.
- Brock, Maurice (1999): „L'invention du paysage. Le voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance“. In: Jean Mottet (éd.): *Les paysages du cinéma*. Paris: Champ Vallon, 11-23.
- Büttner, Elisabeth (2000): „Natur, Kultur, Physiognomie. Annäherungen an das Verhältnis von Landschaft und frühem Kino“. In: Barbara Pichler/Andrea Pollach (éd.): *Moving Landscapes: Landschaft und Film*. Vienne: Synema, 2006, 45-56.
- Cahn, Iris (1996): „The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's ‚Great Picture Tradition‘“. In: *Wide Angle* 18.3, 85-92.

- Comolli, Jean-Louis (1995): *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse: Verdier, 2004.
- Curtius, Ernst Robert (1962): „Zum Verständnis der Werke“. In: Paul Valéry: *Die Seele und der Tanz – Eupalinos oder Der Architekt*. Trad. Rainer Maria Rilke. Reinbek: Rowohlt, 152-171.
- Deeken, Annette (2007): „Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen“. In: Winfried Pauleit et al. (éd.): *Traveling Shots: Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*. Berlin: Bertz + Fischer, 42-60.
- Diederichs, Helmut H. (1994): „Natur in der frühen deutschen Filmtheorie“. In: Jan Berg/Kay Hoffmann (éd.): *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marbourg: Timbuktu-Verlag, 161-173.
- Elsaesser, Thomas (2001): „Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen der Lumières“. In: Ursula v. Keitz/Kay Hoffmann (éd.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marbourg: Schüren, 27-50.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hambourg: Junius.
- Epstein, Jean (1946): *L'intelligence d'une machine*. Paris: Mélot.
- Gourmont, Rémy de (1907): „La Leçon des yeux...“. In: Daniel Banda/José Moure (éd.): *Le cinéma: naissance d'un art (1895–1920)*. Paris: Champs Flammarion, 2008, 116-121.
- Gunning, Tom (1989): „Primitive Cinema – A Frame-Up? or The Trick's on Us“. In: *Cinema Journal* 28.2, 3-12.
- Gunning, Tom (1997): „Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic“. In: Daan Hertogs/Nico de Klerk (éd.): *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997, 9-24.
- Gunning, Tom (2007): „Traveling Shots. Von der Verpflichtung des Kinos, uns von Ort zu Ort zu bringen“. In: Winfried Pauleit et al. (éd.): *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*. Berlin: Bertz + Fischer, 16-29.
- Häfker, Hermann (1912/13): „Kinematographie und echte Kunst“. In: Schweinitz (1991), 306-311.
- Koos, Marianne (2007): „Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio“. In: Daniela Bohde/Mechthild Fend (éd.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*. Berlin: Gebr. Mann, 65-85.
- Kracauer, Siegfried (1960): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985. (Frz.: *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 2010.)
- Lefebvre, Martin (2006): „Between Setting and Landscape in the Cinema“. In: M. Lefebvre (éd.): *Landscape and Film*. New York, etc.: Routledge, 19-60.
- Lefebvre, Martin (2011): „On Landscape in Narrative Cinema“. In: *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'Études cinématographiques* 20.1, 61-78.
- Lukács, Georg (1911): „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“. In: Schweinitz (1991), 300-305.
- Lux, Joseph August (1913/14): „Das Kinodrama“. In: Schweinitz (1991), 319-326.
- McLoone, Martin (2000): „Man of Aran and Ascetic Nationalism“. In: *Irish Film: the Emergence of a Contemporary Cinema*. Londres: BFI, 38-44.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): „Le cinéma et la nouvelle psychologie“. In: *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996, S. 61-75.
- Müller, Lothar (1996): „Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen

- in der Ästhetik der Moderne“. In: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (éd.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, 134-160.
- Musil, Robert (1925): „Ansätze zur neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“. In: *Gesammelte Werke*. Éd. Adolf Frisé. Vol. 1. Reinbek, Rowohlt, 1978, 1137-1154.
- Musser, Charles (1984): „Travel Genre“. In: *Iris* 2.1, 47-60.
- Schweinitz, Jörg, éd. (1991): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Simmel, Georg (1913): „Philosophie der Landschaft“. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Vol. 1. Francfort: Suhrkamp, 2001, 471-482.
- Stindt, Georg Otto (1924): *Das Lichtspiel als Kunstform. Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik*. Bremerhaven: Atlantis-Verlag.
- Tannenbaum, Herbert (1913/14): „Probleme des Kinodramas“. In: Schweinitz (1991), 312-319.
- Tröhler, Margrit (2007): „Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film“. In: Christian Kiening (éd.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zurich: Chronos, 283-306.
- Tröhler, Margrit (2009): „Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers“. In: *Montage AV* 18.1, 49-74.
- Tröhler, Margrit (2011): „Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte“. In: Sabine Schneider/Heinz Brüggemann (éd.): *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Munich: Wilhelm Fink, 311-330.
- Valéry, Paul (1923): *Eupalinos ou L'architecte (précédé de: L'âme et la danse)*. Paris: Gallimard, 1924.

Filmographie

- Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen*. D 1905–1910.
- Acres, Birt/Paul, Robert W.: *Rough Sea at Dover*. GB 1895.
- Ambrosio (prod.): *Santa Lucia*. I 1910.
- Flaherty, Robert: *Man of Aran*. GB 1934.
- Paul, Robert W.: *A Sea Cave Near Lisbon*. GB 1896.